

Les figures féminines dans le théâtre de Victor Hugo

Mettre en présence, dans une action toute résultante du cœur, deux graves et douloureuses figures, la femme dans la société, la femme hors de la société ; c'est-à-dire, en deux types vivants, toutes les femmes, toute la femme. Montrer ces deux femmes, qui résument tout en elles, généreuses souvent, malheureuses toujours. Défendre l'une contre le despotisme, l'autre contre le mépris. Enseigner à quelles épreuves résiste la vertu de l'une, à quelles larmes se lave la souillure de l'autre. Rendre la faute à qui est la faute, c'est-à-dire à l'homme, qui est fort, et au fait social, qui est absurde¹.

Les mots de la préface d'*Angelo, tyran de Padoue* (Comédie-Française, 1835) résument l'ambiguïté de l'usage hugolien des figures féminines au théâtre. L'ambition morale et sociale est clairement posée ; elle s'inscrit dans un combat de longue lutte, mené par Hugo, contre l'état d'infériorité où le Code civil place les femmes au XIX^e siècle. Trente-sept ans après *Angelo*, Hugo, bientôt président d'honneur de la Ligue française pour le droit des femmes, écrit encore :

Il est douloureux de le dire : dans la civilisation actuelle, il y a une esclave. La loi a des euphémismes ; ce que j'appelle une esclave, elle l'appelle une mineure ; cette mineure selon la loi, cette esclave selon la réalité, c'est la femme. L'homme a chargé inégalement les deux plateaux du Code, dont l'équilibre importe à la conscience humaine ; l'homme a fait verser tous les droits de son côté et tous les devoirs du côté de la femme. Dans notre législation telle qu'elle est, la femme ne possède pas, elle n'est pas en justice, elle ne vote pas, elle ne compte pas, elle n'est pas. C'est là un état violent : il faut qu'il cesse².

Ces propos comme, auparavant, ceux de la préface d'*Angelo*, cantonnent « la » femme dans la position de victime en qui se concentrent et se résument toutes les violences sociales dénoncées par le poète : la figure féminine est entre ses mains l'outil d'auscultation et de dénonciation de la société moderne. Toutefois, par résistance aux mesquineries de proportion et de visée du drame bourgeois, comme aux actions sans lendemain d'un théâtre « utile » vite périmé, Hugo tire ses personnages dramatiques vers le statut de symboles, au risque de reconduire, du moins en apparence, les représentations usuelles de la « Femme », ange et démon, coupable ou rédemptrice, mais toujours victime, chez Hugo, de l'*anankè* des lois. Entre essentialisation de la femme et compréhension historique des femmes, l'hésitation est constante car la pensée politique du philosophe ne saurait se déployer hors de l'imaginaire de l'écrivain.

1 Victor Hugo, Préface d'*Angelo, tyran de Padoue*, dans *Théâtre*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1985, t. I, p. 1189.

2 Victor Hugo, « La femme. À M. Léon Richer, Rédacteur en chef de *l'Avenir des Femmes*, Paris – 8 juin 1872 », repris dans *Écrits politiques*, éd. Franck Laurent, Paris, LGF, « Le Livre de poche références », 2001, p. 312.

Une simple mise à plat – forcément trompeuse - des principales figures du théâtre hugolien laisse percevoir dans leur apparente fixité les grandes polarités du « féminin » dramatisé. La jeune fille pure, objet de tentation pour les protagonistes masculins (Amy Robsart, Doña Sol, Blanche du *Roi s'amuse*, Jane Talbot de *Marie Tudor*, Zabeth dans *Les Deux Trouvailles de Gallus*) côtoie l'épouse délaissée, plongée dans les tourments de l'ennui et les tentations de la solitude (Catarina Bragadini, dans *Angelo*, la reine, dans *Ruy Blas*). De telles figures se trouvent renouvelées et enrichies, dans le théâtre de l'exil, par ces variantes de la femme violentée par les lois sociales que constitue la femme pauvre : Étienne, la bourgeoise déchue de *Mille francs de récompense*, Cyprien, sa fille que menace aussi la chute dans la misère, ou l'ouvrière Marcinelle dans *L'Intervention*. À ces figures de l'apparente soumission à l'injustice, s'oppose la Femme fatale, éternelle tentatrice, dévoreuse d'hommes dont se joue le diable inspirateur : « Oh ! que la providence est grande ! elle donne à chacun son jouet, la poupée à l'enfant, l'enfant à l'homme, l'homme à la femme, et la femme au diable ! », s'exclame Joshua à la scène II de *Marie Tudor*³. Si Marie Tudor, dont l'échafaud est l'emblème, peut figurer l'amante périlleuse, c'est la jeune et pure Jane qui se trouve ainsi désignée, signe qu'une perturbation des codes de représentation est ici en jeu. Autre trouble dans la configuration symbolique : la prostituée rédimée par l'amour, sublime marginale au sein de la société qui l'engendre, s'impose dans le théâtre hugolien. La courtisane Marion de Lorme se fait passer pour la pure Marie aux yeux de Didier, qui refusera de lui jeter la pierre et pardonnera, au dénouement. Tisbe, autre prostituée sublime, et actrice, se présente ainsi à la scène I d'*Angelo* : « vous savez qui je suis, rien, une fille du peuple, une comédienne, une chose que vous caressez aujourd'hui et que vous briserez demain. Toujours en jouant. » Quant à la chanteuse-danseuse entretenue, Eurydice dans *L'Intervention*, elle regrette, face à l'ouvrière, sa « payse », le temps où elle était encore la Gros-Jeanne de son humble village⁴.

Ces visages de la femme, objets peinant à se faire sujets de leur destin, sont brouillés, dans *Les Burgraves* et dans *Mangeront-ils ?*, par la double image de la vieille ou de la sorcière, allégorie de la fatalité ou de la providence. Guanhumara est « la grande figure de la servitude », personnification de la fatalité, car « la femme seule, flétrie dans sa chair comme dans son âme, peut représenter l'esclavage complet »⁵. Zineb, au contraire, parce qu'elle

3 Victor Hugo, *Marie Tudor*, dans *Théâtre*, éd. citée, Journée I, scène II, t. I, p. 1092.

4 Voir Danièle Gasiglia-Laster, « La femme du XIX^e siècle dans *Mille Francs de récompense* et dans *L'Intervention*. Ce qu'il y a dans la tête des femmes », dans *Victor Hugo*, 7, « La théâtre et l'exil », sous la dir. de Florence Naugrette, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 121-135.

5 Victor Hugo, Préface des *Burgraves*, dans *Théâtre*, éd. citée, t. II, p. 154.

figure l'acceptation apaisée de la mort, évanouissement dans le grand tout de la nature vibrante, peut se faire l'instrument du retournement des fatales tyrannies politiques. Où la Femme peut se faire implacable Érinye ou bienveillante déesse...

La typologie des figures féminines mobilisées par le théâtre hugolien serait incomplète si ne lui étaient adjointes deux personnages absents des *dramatis personae*, mais agissant dans l'ombre, placés à l'horizon moral des drames visibles : la mère et l'enfant. C'est dans la bouche de la Tisbe, dans *Angelo*, que s'entend l'idéalisation de la femme-mère, Mère avant d'être femme, trop angélique peut-être pour être sexué(e) : « [...] non, on ne sait pas encore que c'est une femme, - un ange qui est là, qui vous regarde, qui vous apprend à parler, qui vous apprend à rire, qui vous apprend à aimer ! qui réchauffe vos doigts dans ses mains, votre corps dans ses genoux, votre âme dans son cœur ! qui vous donne son lait quand vous êtes petit, son pain quand vous êtes grand, sa vie toujours ! »⁶ L'enfant, ce serait la petite fille morte de *L'Intervention*, dont la parousie prodigieuse, par la métonymie de la « petite robe blanche à brassières de dentelles »⁷, entraîne au dénouement la conversion des parents déchirés par leur commune misère, réconciliés par l'amour éperdument partagé. Se révèle ici l'imaginaire *familialiste* de Victor Hugo, trouvant dans la sainte trinité du père, de la mère et de l'enfant l'unité reconstituée de l'humanité complète et la base organique de la société : « L'homme à lui seul n'est pas l'homme ; l'homme, plus la femme, plus l'enfant, cette créature une et triple constitue la vraie unité humaine. Toute l'organisation sociale doit découler de là. »⁸ Sans doute l'inscription du féminin, sacralisé, essentialisé, dans le double rapport à la maternité et à l'enfance, la vision de « la » femme comme puissance de bonté et de rédemption tenue en réserve de l'histoire, susceptible de rouvrir la voie du progrès, nous paraît-elle tributaire d'un imaginaire d'époque, contestable à nos yeux. Nicole Savy l'a souligné à propos de *Notre-Dame de Paris* : « Le féminin est déjà, pour Victor Hugo et selon un chemin qu'il trace de *Marion de Lorme* aux *Misérables*, lié à la rédemption par l'amour : amoureux ou maternel, n'importe. »⁹ Si l'amour sacrificiel pour l'homme et la maternité

6 Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*, éd. citée, journée I, scène I, p. 1195.

7 Victor Hugo, *L'Intervention*, dans *Le Théâtre en liberté*, éd. Arnaud Laster, Paris, Gallimard, « folio classique », 2002, scène V, p. 344.

8 Victor Hugo, « La femme », *loc. cit.*, p. 313.

9 Nicole Savy, « De Notre-Dame aux Bénédictines. L'asile et l'exil », dans *Victor Hugo*, 3, « Femmes », sous la dir. de Danièle Gasiglia-Laster, Paris, Lettres modernes Minard, 1991, p. 91.

forment toute la destinée de « la » femme, puissance providentielle, ange de bonté délivrant l'histoire humaine de la chaîne des fatalités, il sera difficile d'instituer l'individu de sexe féminin en sujet libre et autonome. La contradiction est inscrite au cœur de la pensée et de la création de Victor Hugo, dans son siècle.

On ne saurait toutefois saisir avec justesse le sens et la portée des figures féminines sans les considérer à l'intérieur du système des personnages dramatiques où elles prennent forme, complexité et sens. Support et agent de l'action dramatique, configuration de forces contraires, concrétion symbolique hétérogène, le personnage théâtral ne peut être isolé, considéré dans une vraisemblance psychologique supposée, ni conçu comme pure surface de projection des préoccupations idéologiques de l'auteur. Là s'expriment plutôt, jusque dans leurs impensés, les contradictions des figurations communes d'une société ou propres au dramaturge. Les figures féminines sont conçues par Hugo en réaction au type mélodramatique de l'Innocente persécutée, pure, sans souillure, confrontée à la puissance conquérante du Traître – type posé à l'orée du siècle dans *La Citerne* de Pixérécourt, modèle du drame « à sauvetage ». Le personnage féminin n'est pas davantage, chez Hugo, la figure pathétique de la soumission aux fatalités morales et sociales, telle *Marie-Jeanne ou la Femme du peuple* de d'Ennery, créée par Marie Dorval. Elle n'est pas davantage la Femme idéalisée dans son nécessaire sacrifice par un Dumas fils, sous couvert d'engagement social soi-disant progressiste. Une force morale unit en effet les personnages féminins dotés par Hugo d'une détermination qui transvase en elle des qualités d'héroïsme dont les personnages masculins, « forcent qui vont », puissances agies par des pulsions sombres, semblent souvent dépourvus.

Ainsi de Domí a Sol, promise à Don Ruy Gomez, courtisée par Don Carlos, mais exhibant son

poignard pour défendre son honneur autant que celui qu'elle aime ; « ange » soumis et innocent, objet de convoitise pour les trois protagonistes du drame, elle est aussi un être de passion et de résolution, dont les élans, traduits en enjambements et rejets, déstabilisent les alexandrins de sa tirade de la scène II « J'ai besoin de vous voir et de vous voir encore / Et de vous voir toujours »¹⁰. Ainsi de Marion de Lorme et de Jane Talbot, déployant tous les trésors de leur rhétorique persuasive pour arracher leur amant à la justice implacable de Richelieu pour la première, de Marie Tudor pour la seconde (« Allons, plus de larmes, des actions », décide Jane à l'issue d'un monologue délibératif¹¹). Dans *Le roi s'amuse*, Blanche, qui n'a rien de l'oie blanche ingénue et soumise que son prénom annonce, prend résolument la place de François I^{er} dans le sac qui doit livrer son amant aux coups du tueur à gages stipendié par

10 Victor Hugo, *Hernani*, dans *Théâtre*, éd. citée, acte I, scène II, t. I, p. 554.

11 *Marie Tudor*, éd. citée, Journée III, partie I, scène III, p. 1148.

Triboulet, le régicide devenu infanticide malgré lui. De même – variante du sacrifice librement consenti – la comédienne Tisbe tombe sous les coups de Rodolfo, qui ne l’aime pas, pour sauver Catarina, qu’il aime – Catarina qui a autrefois sauvé la mère de la courtisane : chaîne de solidarités féminines tentant de contenir la violence oppressive parce que possessive des hommes (« Nous tuons qui nous aime », déclare Rodolfo, comme pour placer le drame, dès la cinquième scène, sous le signe d’une fatalité à l’échelle de l’homme, *homo* et *vir*).

À la mise en question de la passivité des jeunes premières du drame contemporain correspond ainsi chez Hugo la mise en tension des types et des emplois, fondement de la dramaturgie romantique conçue comme torsion des codes du jeu et de la représentation¹². Jane, second personnage féminin après *Marie Tudor*, figure la pureté amoureuse et la passion sacrificielle par contraste avec la monstruosité de la reine, « lionne » prédatrice ; pourtant, Jane est elle-même prise dans une tension contradictoire, entre la fille du peuple et la noble catholique, entre la « pauvre enfant abandonnée » d’à peine dix-sept ans, objet des soins et de l’amour presque incestueux de Gilbert, qui l’a élevée, et l’ingénue coquette trouvant en Fabiani un être à aimer d’un véritable amour de femme. Inversement, la « misérable toute puissante » Lucrèce Borgia figure la monstruosité morale de la femme mortifère, que la maternité aimante relie pourtant à l’humanité. La critique a souvent crié à l’invraisemblance ou à la méconnaissance de la « psychologie féminine », sans vouloir saisir en chacun de ces personnages le travail oxymorique, par lequel s’efface la transparence supposée de l’être soudainement ouvert au gouffre de l’impermanence. L’oxymore, instrument de distanciation et d’interrogation, naît aussi de la stratégie hugolienne du contre-emploi. Pour la création d’*Angelo* au Théâtre-Français, la comédienne classique Mlle Mars se voit confier la fille des rues, comédienne et courtisane, tandis que l’actrice des boulevards, Marie Dorval, joue l’aristocratique épouse du podesta de Venise. Sublimé par Mlle Mars, déjà créatrice de Doña Sol, la Tisbe, courtisane mais amoureuse, prostituée mais artiste, inscrit au cœur du drame la puissance inquiétante du grotesque, susceptible de faire éclater les configurations bien établies de « l’éternel féminin » comme les préjugés sociaux. Telle est la force des grandes créations modernes ou contemporaines du théâtre hugolien : traduire et prolonger sa poétique oxymorique, la refonder en acte et en jeu dans toute sa puissance d’ébranlement, toujours historiquement active. Vitez, dans *Hernani* et *Lucrèce Borgia* en 1985, avec Jany Gastaldi et Nada Strancar, se situait à la hauteur de pareille exigence, comme l’a montré Florence Naugrette : « Par un jeu rhétorique complexe sur les différents codes théâtraux, il exhibe la complexité de ses personnages féminins, donnant à voir dans Doña Sol la femme de l’ombre, faisant rayonner Lucrèce Borgia. »¹³

12 Voir sur ce point les travaux fondamentaux de Florence Naugrette, « Le devenir des emplois tragiques et comiques dans le théâtre de Hugo », *Littératures classiques*, 2003, n° 48.

13 Florence Naugrette, « Jany Gastaldi en Doña Sol, Nada Strancar en Lucrèce Borgia. Les rayons et les ombres d’Antoine Vitez », dans *Victor Hugo*, 3, « Femmes », *op. cit.*, p. 213.

Sans doute des motivations imaginaires refoulées, de nature incestueuse, viennent-elles encore brouiller les configurations les plus simples en apparence : Doña Sol cède avec Hernani aux injonctions du vieux père-amant Don Ruy Gomez ; Jane aimée de son père d'adoption le sauve de l'échafaud où périt son amant (*Marie Tudor*) ; Blanche est aimée jalousement par un père qui, lapsus tragique, la fait mettre à mort en lieu et place de son amant le roi. « Eh bien, pourtant, peut-être, hélas ! nos vains souhaits / Gardent au fond de l'ombre une porte fermée [...] », déclare Zabeth, face à Gallus¹⁴. Les personnages féminins du théâtre hugolien trouvent aussi le mystère qui leur donne relief et vertigineuse profondeur dans le secret de cette porte, (mal) refermée sur l'inconscient.

Olivier Bara, Université Lyon 2, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

14 Victor Hugo, *Les Deux Trouvailles de Gallus*, dans *Le Théâtre en liberté*, éd. citée, acte II, scène IV, p. 623.